



FESTIVAL DE CANNES

SÉLECTION OFFICIELLE  
COMPÉTITION





# **SOUDAIN LE VIDE**

## **UN FILM DE GASPAR NOË**

### **DISTRIBUTION FRANCE**

**WILD BUNCH DISTRIBUTION**  
99, RUE DE LA VERRERIE – 75004 PARIS  
TEL. : + 33 1 53 10 42 50  
[DISTRIBUTION@WILDBUNCH.EU](mailto:DISTRIBUTION@WILDBUNCH.EU)

### **COORDONNEES A CANNES**

**3 RUE FOCH**  
TEL. : 04 93 68 19 03

### **PRESSE**

**ISABELLE SAUVANON - YELENA COMMUNICATION**  
20, RUE DE LA TREMOILLE – 75008 PARIS  
TEL. : +33 1 42 56 80 94  
PORT. : +33 6 07 04 33 91  
[YELENACOM@ORANGE.FR](mailto:YELENACOM@ORANGE.FR)

[www.soudainlevide.com](http://www.soudainlevide.com)



## SYNOPSIS

Oscar et sa sœur Linda habitent depuis peu à Tokyo. Oscar survit de petits deals de drogue alors que Linda est stripteaseuse dans une boîte de nuit. Un soir, lors d'une descente de police, Oscar est touché par une balle. Tandis qu'il agonise, son esprit, fidèle à la promesse faite à sa sœur de ne jamais l'abandonner, refuse de quitter le monde des vivants. Son esprit erre alors dans la ville et ses visions deviennent de plus en plus chaotiques et cauchemardesques. Passé, présent et futur se mélangent dans un maelstrom hallucinatoire.

# INTERVIEW GASPAR NOË

## D'où vient l'inspiration de ce projet ?

J'ai eu une éducation athée mais, comme la plupart des athées, vers la fin de l'adolescence, quand on commence à fumer des joints, on commence aussi à se poser des questions sur la mort et sur l'existence d'un au-delà éventuel. Même si je n'ai jamais eu des tendances religieuses, j'ai commencé à m'intéresser aux livres traitant de la réincarnation, *La Vie après la mort* de Raymond Moody notamment, et je me faisais tout un film sur ce qui pourrait m'arriver si je venais à mourir. Cette peur de la mort s'estompe en grandissant, mais les premières idées de faire un film sur ce qui se passe après la mort du personnage principal viennent de cette époque-là. Plus tard, vers 23 ans, j'ai découvert sous champignons *La Dame du Lac* (Robert Montgomery, 1947), qui est un film entièrement en vision subjective et, tout d'un coup, j'ai été transporté dans la télé et dans la tête du personnage principal, bien que le film soit en noir et blanc et sous-titré. Je me suis dit que filmer à travers les yeux d'un personnage était le plus bel artifice cinématographique qui soit et que le jour où je ferais un film sur l'au-delà, ce serait en vision subjective. Des années plus tard, l'ouverture de *Strange Days* de Kathryn Bigelow m'a confirmé l'efficacité de ce parti pris filmique. L'idée de ce film traînait donc depuis bien avant *Carne ou Seul contre tous*. Je l'ai écrit pendant près de quinze ans et je ne sais plus par combien de versions je suis passé. Les premières étaient beaucoup plus narratives et linéaires, les dernières plus abstraites et planantes. *Irréversible* était déjà une espèce de banc d'essai pour ce projet où j'ai testé des idées de caméras qui volent et des plans-séquences.

## Quel est le lien entre les drogues et la mort ?

Des livres racontent comment les gens font des hallucinations au moment de leur mort, liées à la sécrétion de DMT dans leur cerveau. Cette molécule est la substance à l'origine des rêves et il paraît qu'une décharge massive peut se produire lors d'un accident ou de la mort. Cette molécule est la même qu'on peut absorber en grosse quantité dans certaines plantes d'Amazonie... Je n'ai jamais eu de mort clinique, ni été dans le coma, et je ne crois pas en une quelconque vie après la mort. Mais ça me plaît de faire un film sur l'au-delà, ce serait en vision

pour se rassurer, a envie de croire en l'au-delà. Comme s'il faisait un dernier voyage en esprit et qu'il projetait ses obsessions, ses désirs et ses peurs selon le parcours post-mortem décrit dans *Le Livre des Morts Tibétain*.

## A propos du *Livre des Morts Tibétain*: est-ce une source directe d'inspiration ? Le film est-il une libre adaptation ou variation ?

Dans le descriptif de l'au-delà par *Le Livre des Morts Tibétain*, il y a surtout un voyage, une structure avec des étapes multiples dont la dernière est la réincarnation. Mais à l'intérieur, les visions ou les cauchemars ne sont pas décrits, cela relevant de la psyché ou de la vie passée du mourant. Le « Livre » est très abstrait, très coloré et très poétique. Et ce monde parallèle, où l'esprit désincarné peut flotter longuement, est décrit comme une réalité aussi illusoire que le monde des vivants lui-même. Beaucoup de gens se sont déjà inspirés de ce livre pour écrire des fictions (Philip K. Dick notamment) mais aussi pour guider des voyages collectifs sous LSD comme Timothy Leary dans les années 70. Bien que ce soit un texte religieux, ce livre est vite devenu un phare pour les hippies que j'admirais tant enfant.

## Pourquoi avez-vous fait du personnage principal, auquel doit s'identifier le spectateur par le dispositif, un jeune dealer un peu loser ?

Il n'est pas que loser. C'est un petit winner jusqu'au moment où il ne contrôle plus sa bite et, en baissant la mère de son pote, se fait balancer aux flics. Pour la plupart des gens que je connais, le moteur principal dans la vie n'est pas du tout la drogue mais le sexe. La vente de drogue est plutôt une manière d'attirer l'affection. C'est juste un jeune chien fou qui fait de son mieux pour être heureux dans la vie. Et à ce titre, il est assez universel.

## Est-ce ainsi depuis le scénario d'origine ? Etes-vous passé par d'autres types de personnages, avec des passés différents ?

Non. Je me suis dit dès le départ que je voulais en faire un personnage moyen, tout ce qu'il y a de plus normal. Ni peureux, ni vraiment courageux et un peu porté sur le cul, comme la plupart des gens qu'on dit « cool ». D'ailleurs, c'est peut-être pour ça que je l'ai appelé Oscar car ça me faisait penser à Gaspar, la personne à laquelle il m'est le plus facile de m'identifier.

## Pourquoi en avoir fait un couple de frère et sœur ?

### En tant que frère et sœur ils sont sortis tous les deux du même ventre. On a l'impression qu'ils sont comme les deux faces d'une même entité, et ce d'autant plus qu'ils ont presque le même âge... Sans être des jumeaux, il existe entre eux une dépendance existentielle. La mort de leurs parents les a déjà, en quelque sorte, privés de leurs jambes. La mort d'Oscar ou de Linda serait pour le survivant comme l'ablation de ses bras.

## Est-ce que la relation presque incestueuse a toujours été présente ?

Je ne vois pas de relation incestueuse. Je vois par contre deux jeunes êtres perdus en manque d'affection. Ils veulent recréer la famille qu'ils ont perdue à tout jamais et luttent pour ne pas imiter le couple parental qui n'est plus.

Il n'y a pas besoin d'être incestueux pour mal vivre le fait que sa sœur chauffe des blaireaux testostéronés alors qu'on cherche par tous les moyens à recréer le cocon de l'enfance.

Le thème de la méprise, ou de l'accident qui peut soudainement chambouler une vie et changer un destin est assez présent dans vos films. Est-ce que ça vous inspire ou est-ce un simple ressort dramatique ?

Que ce soit dans *Carne* (un malentendu qui tourne au coup de poignard), dans *Irréversible* (le viol anonyme au détour d'une rue) ou l'accident de voiture de *Enter the Void*, il en ressort souvent qu'on peut tout perdre en une seconde. La peur de perdre ses parents est la peur ultime de tout enfant et, en effet, c'est un ressort dramatique auquel n'importe qui devrait s'identifier. J'ai rencontré une fois une fille qui avait assisté avec sa petite sœur à la mort de sa mère dans des conditions très similaires.

Quant à moi, j'avais eu très jeune un accident de taxi qui, bien qu'anodin en comparaison, est resté gravé dans ma mémoire. Mais le vrai ressort dramatique dans ce film est le pacte de sang des deux enfants, avec cette promesse impossible à tenir de se protéger mutuellement, même par-delà la mort.



#### L'action a toujours été située à Tokyo ?

La première version du scénario se déroulait dans la Cordillère des Andes, la deuxième en France et j'ai écrit une version en pensant tourner le film à New York...

Mais pour moi, le Japon est le pays le plus fascinant qui soit et j'ai toujours eu envie d'y tourner un film. Pour ce projet précis, avec son aspect hallucinogène nécessitant des couleurs très vives, Tokyo (qui est l'une des villes les plus colorées et avec le plus de lumières clignotantes que je connaisse) était donc le décor idéal. Même si ça paraissait très compliqué au départ, tourner là-bas fut un plaisir énorme et je serais heureux de refaire un film au Japon. Malgré la complexité technique du tournage, l'équipe était tellement passionnée que même en travaillant quatorze heures par jour, six jours sur sept, j'avais l'impression de m'amuser. J'ai retrouvé l'énergie qu'on a quand on est jeune en faisant des courts métrages, mais avec des équipes surdouées et ultra professionnelle. Leur désir de perfection était aussi joyeux que contagieux. Par la suite, j'ai tourné au Québec avec une équipe tout aussi motivée et professionnelle même si les approches du travail sont très différentes. C'était assez drôle aussi de passer d'un tournage avec des acteurs post-adolescents bon vivants, à un tournage avec des enfants très touchants.

Le film comporte des mouvements de caméras très complexes...  
Ma plus grande obsession quand j'ai commencé

à préparer le film n'était pas de savoir qui allait jouer dedans, mais qui serait mon machiniste. Le plus compliqué c'était d'avoir quelqu'un de suffisamment doué pour trouver des systèmes de fixage de grue pour que la caméra vole en permanence en traversant les murs. Ça paraissait un pari technique impossible. On a essayé de faire fabriquer des prototypes. Finalement on pensait tourner dans des décors réels, mais on a dû beaucoup reconstruire en studio parce que c'était impossible autrement. Du coup on avait des énormes grues dans les studios et leurs mouvements étaient parfois limités. Je faisais des cauchemars dans lesquels la grue était bloquée et, tous les soirs, je rêvais de position de caméra et d'enchaînement de plans... Heureusement on m'a trouvé un machiniste japonais aussi génial qu'adorable. C'est même un miracle que le film soit techniquement aussi achevé, parce que chaque séquence soulevait un nouveau problème technique.

Le Love Hotel existe-t-il réellement à Tokyo ?  
Comme le « Void », ce Love Hotel a été créé de toutes pièces en studio. Il y en a beaucoup à Tokyo, mais les étrangers n'y sont pas vraiment les bienvenus et tout est écrit en japonais. Je me suis inspiré des bouquins de photos de Love Hotels, mais en poussant le côté psychédélique.

Combien de temps a duré le tournage ?  
Le tournage à Tokyo a pris plus de trois mois. Celui à Montréal quatre semaines,

pour les séquences d'enfance. Au départ je pensais à une ville comme New York où j'ai passé une partie de mon enfance. Du coup ça me paraissait naturel que la petite enfance se passe là-bas. Mais pour des raisons de législation du travail on a finalement choisi le Canada car on pouvait tourner beaucoup plus d'heures par jour. Aux USA, ça nous aurait pris huit semaines au lieu de quatre.

Les dialogues étaient-ils écrits ou avez-vous improvisé dans l'esprit d'*Irréversible* ?

Contrairement à *Irréversible* où il y avait un scénario de trois pages, on avait un scénario d'une centaine de pages mais avec très peu de dialogues... Comme le projet était très visuel, il fallait décrire le moindre détail et jusqu'à la couleur des nuages, pour aider les gens à visualiser un film qui paraissait extrêmement abstrait. Donc j'avais écrit tous les détails de mise en scène, les mouvements de caméra. Puis sur le tournage, pour certaines séquences, très souvent, je proposais aux comédiens de rajouter leurs propres dialogues et des actions une fois la prise « utile » tournée. Les dialogues ne sont jamais meilleurs que lorsqu'ils sont naturels aux comédiens. D'ailleurs si le film dépasse aujourd'hui les deux heures, c'est parce qu'il existe un temps naturel aux séquences. Si on essaye d'accélérer ce temps naturel, on arrive à des résultats trop informatifs et les situations ne vivent plus par elles-mêmes.

### Comment avez-vous abordé le casting ?

Le parti pris était de ne pas avoir de comédiens qu'on puisse reconnaître, mais pas forcément des non professionnels car, pour le rôle de Linda, je préférais avoir une fille qui ait l'habitude de crier ou de pleurer sur commande, le film comportant de nombreuses séquences mélodramatiques. J'ai vu à la fois des jeunes actrices, des non professionnelles et des mannequins. Puis aux Etats-Unis, j'ai rencontré Paz de la Huerta que j'ai aimé plus que les autres. Il fallait ensuite que je trouve un frère qui lui ressemble physiquement, parce que je ne supporte pas les films où le frère et la sœur ne se ressemblent pas. Oscar (Nathaniel Brown) et Alex (Cyril Roy) eux, ne sont pas du tout des comédiens. La plupart des personnes à l'écran n'imaginaient pas qu'un jour ils joueraient dans un film. Ce sont des gens qui sont à l'aise dans la vie, ils s'amusent devant la caméra et je pense qu'à aucun moment, ni Nathaniel ni Cyril ne sentaient qu'ils travaillaient. Paz avait sans doute davantage conscience d'interpréter un rôle.

Comment Nathaniel Brown a-t-il pris le fait qu'on ne le voit jamais de face ?

Pour le rôle d'Oscar, qu'on ne voit jamais de face, j'aurais sûrement eu à gérer des crises de nerfs narcissiques à un moment ou à un autre si j'avais dû prendre un comédien. Du coup, j'ai choisi quelqu'un qui voulait être réalisateur et qui était enchanté de participer

à un tournage en apportant des idées s'il le souhaitait. Il est très intelligent et il s'est avéré excellent sur le plateau. Lors d'une séquence en vision subjective où j'étais très fatigué, je lui ai même proposé de faire la caméra à ma place. J'ai rencontré Nathan environ dix jours avant le début du tournage. Il vendait des t-shirts à Brooklyn. Une semaine après, il était « star » de cinéma au Japon. Quant à Cyril, c'est un Français de Tokyo aussi barré que sympathique. Il accompagnait un de ses amis au casting qu'on faisait passer à des étrangers résidants à Tokyo. Il était venu parce qu'il était fan de *Seul contre tous* et d'*Irréversible* et qu'il voulait me parler. Et c'est une machine à parler... Je l'ai mis devant la caméra et soudain, j'ai vu le personnage que je cherchais depuis longtemps.

Comment définiriez-vous le genre du film ?  
Mélodrame psychédélique.

Avez-vous toujours eu en tête ce côté psychédélique ?

Même si j'aime beaucoup Alan Clark, Peckinpah, Fassbinder ou certains réalisateurs qui représentent de manière plutôt réaliste la cruauté de l'existence, je voulais cette fois-ci faire un film hallucinatoire d'images et de couleurs, quelque chose d'onirique ou hypnotique où la beauté visuelle et le sensoriel prendraient le pas sur le factuel. Sans vouloir me comparer à de tels génies, cette fois-ci je

pensais plus à certaines séquences de *2001* ou au travail de Kenneth Anger. Même s'il est souvent question de défonc, ce n'est pas un film sur la défonc, mais plutôt sur l'existence comme une dérive sans port d'arrivée. Le sujet principal serait plutôt la sentimentalité des mammifères et la chatoyante vacuité de l'expérience humaine.

Concernant l'intervention de Pierre Buffin en post-production, quelle est la part de plans tournés qui ont ensuite été truqués et celle, plus psychédélique, de création visuelle ?

Le film est en trois parties et comporte trois types de systèmes narratifs, chacun liés à des déformations de la perception. L'idée est de reproduire par des moyens cinématographiques des états altérés de la conscience et de se rapprocher autant que possible de la perception humaine, même pendant des phases de sommeil, d'agonie, etc. Au bout de la trentième minute, Oscar se trouve dans un état second et commence à avoir des hallucinations qui ne s'arrêteront qu'avec la fin du film. Quand on fait des effets spéciaux « mentaux », c'est comme improviser un concert sans avoir jamais été chef d'orchestre ni savoir jouer du moindre instrument : on dépend totalement de celui qui va choisir les musiciens et être capable d'harmoniser leur travail. A l'arrivée, un « goût » musical ressort, mais les instruments sont entre les mains des autres. Et là, avec Pierre Buffin et ses équipes, je suis on ne peut mieux entouré.





**Comment communique-t-on des images mentales ?**  
Je me suis beaucoup documenté en regardant des films. J'ai archivé énormément de courts métrages, clips, bouquins ou tableaux, tout un dossier visuel et une collection très complète d'extraits (de *Tron* à 2001 ou les courts métrages de Peter Tscherkassky, par exemple), qui pouvaient donner une idée du type de film que je voulais faire. Une fois les plans tournés, on les met entre les mains des graphistes et animateurs et on essaie de passer d'une image réelle à une autre qui s'approche davantage de la référence donnée.

**Le projet a-t-il été compliqué à monter financièrement ?**

C'était assez facile de penser le film en image et à l'inverse, plus compliqué de le coucher sur papier pour le financer. Il y a eu plein de faux démarques avec différents producteurs à des moments où, techniquement, le film était infaisable. Et je suis finalement content que le film ait autant traîné à se faire parce qu'aujourd'hui, grâce à l'évolution des techniques et aux compétences de Pierre Buffin et de son équipe, le film est devenu faisable d'une manière qui ne soit pas ridicule.

Alors qu'il y a huit ou dix ans il aurait fait un peu théâtre de marionnettes mal ficelé. Donc la partie la plus difficile du film, plus que le tournage, plus que le montage ou la post-production, était de trouver l'argent et de convaincre des gens de tourner à Tokyo un film psychédélique à gros budget avec des séquences érotiques sans comédiens connus et avec le risque qu'il soit

interdit aux moins de 16 ans... Heureusement, Vincent Maraval, de Wild Bunch, a tout fait pour lancer la machine. C'est lui qui m'a présenté Marc Missonnier et Olivier Delbosc, les producteurs de Fidélité, auxquels plus tard s'est associé Pierre Buffin en tant que co-producteur.

**Quel est votre sentiment sur le film au moment de le présenter au Festival de Cannes, alors qu'il est encore au cœur de la post production ?**

Je pense que je suis tombé sur les bonnes personnes et, à l'arrivée, je suis heureux et surpris d'avoir un résultat qui est beaucoup plus intense que ce que j'espérais au départ. Je sais qu'il faut encore malaxer des images et des sons, mais le film est déjà là. Après Cannes, ce n'est pas la structure qui va évoluer mais le traitement sensoriel, visuel et auditif du film. Il reste encore à poser des couches de dégradations visuelles et pas mal de petits détails qui vont rendre le film encore plus psychédélique et hypnotique. Présenter un film dans une version non définitive est plus frustrant que risqué, mais dire non au festival de Cannes serait comme se mettre une balle dans les couilles. Et ça, pour moi comme pour mes producteurs, il n'en est pas question ! Du coup, à Cannes la manière la plus flagrante d'indiquer à ceux qui ne liront pas ce dossier de presse que le film n'est pas dans sa version définitive, c'est de ne pas mettre de générique. Et pourtant Dieu, qui me connaît bien, sait à quel point j'aime faire des génériques !

*Propos recueillis par Nicolas Schmerkin*

# LISTE ARTISTIQUE

NATHANIEL BROWN OSCAR  
PAZ DE LA HUERTA LINDA  
CYRIL ROY ALEX  
EMILY ALYN LIND LINDA ENFANT  
JESSE KUHN OSCAR ENFANT  
OLLY ALEXANDER VICTOR  
MASATO TANNO MARIO  
CARY HAYES BRUNO  
SARA STOCKBRIDGE SUZIE  
SAKIKO FUKUHARA SAKI  
NOBU IMAI TITO  
EMI TAKEUCHI CAROL  
JANICE SICOTTE-BELIVEAU MERE  
SIMON CHAMBERLAND PERE

# LISTE TECHNIQUE

REALISATION GASPAR NOE  
SCENARIO GASPAR NOE  
PIERRE BUFFIN  
DIRECTION ARTISTIQUE EFFETS VISUELS  
SUPERVISION EFFETS VISUELS  
PRODUCTION EFFETS VISUELS  
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE  
CAMERA GASPAR NOE  
CHEF MACHINISTE AKIRA KANNO  
ASSISTANTS CAMERA YASUSHI MIYATA - JACQUES BERNIER  
ASSISTANT REALISATION JIMBO HIDEAKI - TOSHIO HANAKA - MICHAEL WILLIAMS  
REGISSEURS GENERAL MASAHIRO HONDO - LUCIO TOMARO  
MONTAGE GASPAR NOE - MARC BOUCROT - JEROME PESNEL  
SOUND EFFECTS DIRECTOR THOMAS BANGALTER  
SOUND DESIGN KEN YASUMOTO  
INGENIEURS DU SON RYOTARO HARADA - CLAUDE LAHAYE  
MIXEUR LARS GINZEL  
ART SUPERVISOR MARC CARO  
CHEF DECORATEURS KIKUO OHTA - JEAN CARRIERE  
COSTUMES TONY CROSBIE - NICOLETTA MASSONE  
OLIVIER THERY LAPINEY  
PRODUCTION DELEGUEE FRANCE KARINE D'HONT  
COORDINATION DE PRODUCTION GEORGINA POPE - TWENTY FIRST CITY  
PRODUCTION DELEGUEE TOKYO SHIN YAMAGUCHI  
DIRECTION DE PRODUCTION MASA KOKUBO  
COORDINATION DE PRODUCTION SUZANNE GIRARD - BBR PRODUCTION  
PRODUCTION DELEGUEE MONTREAL JOSE LACELLE  
DIRECTION DE PRODUCTION VINCENT MARAVAL & BRAHIM CHIOUA - WILD BUNCH  
PRODUCTEURS OLIVIER DELBOSC & MARC MISSONNIER - FIDELITE FILMS  
PIERRE BUFFIN - BUF COMPAGNIE  
GASPAR NOE - LES CINEMAS DE LA ZONE  
PHILIPPE BOBER - ESSENTIAL FILMPRODUKTION  
VALERIO DE PAOLIS - BIM DISTRIBUZIONE  
NICOLAS LECLERQ - PARANOID FILMS  
CANAL +  
EURIMAGES  
MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION  
CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE (CNC)  
FILMFORDERUNGSANSTALT (FFA)  
WILD BUNCH

AVEC LA PARTICIPATION DE  
AVEC LE SOUTIEN DE

VENTES INTERNATIONALES

CREDITS NON CONTRACTUELS



**FIDELITE**

**BUF**

wild bunch